Matiné

No. 84 10/2025

Boletín del Centro Cubano de la ASSITEJ
Asociación Internacional del Teatro
para la Infancia y la Juventud

Nota editorial

¡Estamos de vuelta! y esta vez lo hacemos con un número especial que encantará a todos los amantes del teatro para niños y de títeres.

Es un gusto enorme dar la bienvenida a este nuevo número de MATINÉ, que se engalana con la voz de destacadas figuras de la escena titiritera y académica cubana. Las páginas que siguen son el registro valioso de las reflexiones que se dieron cita en el evento teórico de la 5ta edición del festival Habana Titiritera: Figuras entre Adoquines, realizado del 4 al 10 de agosto de 2025, y que organiza cada dos años Teatro La Proa.
Este número especial se enriquece con los artículos de un panel de lujo, amigos que, desde la creación y la investigación ratifican su compromiso con las infancias: Rubén Darío Salazar, Yamina Gibert, Marilyn Garbey, Blanca Felipe y Omar Valiño.

Como eje central, nuestro boletín rinde homenaje a dos pilares fundamentales e imprescindibles del teatro para niños y de títeres en Cuba: Dora Alonso y Armando Morales.

Esperamos que disfruten este nuevo número tanto como lo hicimos nosotros.

¡Bienvenidos!

Equipo editor

Editorial Note

We're back! And this time with a special issue that will delight all lovers of children's theater and puppetry.

It's a great pleasure to welcome you to this new edition of MATINÉ, which shines with the voices of distinguished figures from Cuba's puppetry and academic scene. The pages that follow are a valuable record of the reflections shared during the theoretical event of the 5th edition of the festival Habana Titiritera: Figures Among Cobblestones, held from August 4 to 10, 2025, and organized every two years by Teatro La Proa.This special issue is enriched by articles from a stellar panel of contributors—friends who, through creation and research, reaffirm their commitment to childhood: Rubén Darío Salazar, Yamina Gibert, Marilyn Garbey, Blanca Felipe, and Omar Valiño.

At its core, our bulletin pays tribute to two essential and irreplaceable pillars of children's theater and puppetry in Cuba: Dora Alonso and Armando Morales.We hope you enjoy this new edition as much as we did putting it together.

Welcome!

Equipo editor

Dora Alonso

y sus viajes fantásticos por la escena

Por: Yamina Gibert August

"El niño es una formidable realidad a quien debemos respeto, por eso todo lo que a él vaya dedicado ha de llevar sello vivo de cosa creada especialmente"
Dora Alonso

Cuando conocí a Dora Alonso y a Carucha Camejo me parecieron hadas recién salidas de un cuento. Han pasado los años y todavía recuerdo sus manos y sus voces, y repito gracias por haber coincidido con Rubén Darío Salazar tantas veces en la vida. Gracias a Rubén pude conocerlas, gracias a Rubén comprendí la trascendencia de Pelusín del Monte, nuestro títere Nacional.

En estas palabras intentaré dejar quieto el espíritu de los Camejo y su teatro, solo traeré remembranzas relacionadas con Dora Alonso. Son privilegios que otorga la edad, porque mucho de lo que aquí reseño lo pude ver y vivir intensamente.

Es cierto que Dora es una de las escritoras cubanas más queridas. Su Literatura conecta profundamente con nosotros, con niños, niñas..., y lo hace por una combinación única de elementos que resuenan como afectos, imaginación y emoción desbordada. Sus obras son joyas preciosas, abalorios que después de tenerlos a la vista es imposible no volver a tocar.

Cuando revisamos la cronología de obras literarias de Dora Alonso y el repertorio de teatro para niños, relacionado con ella, realizado a lo largo del país después del año 56 del siglo pasado, vemos su rastro en casi todos los grupos teatrales y prácticamente en todos los modos escénicos. Teatro, Radio, Televisión, Narración Oral, Dibujos Animados, no han dejado de tener su toque poético, por inspiración o por elección.

Fue en los años 60 y 70 que Teatro El Galpón, el Guiñol Camagüey y el Teatro Nacional de Guiñol, realizaron para la escena Espantajo y los pájaros.

Bombón y Cascabel fue puesto por Teatro Ismaelillo y Teatro de Muñecos de la Habana, que, a su vez estrenó Saltarín, la pieza que por esa época el Teatro Tercer Mundo llevó a la Sierra Maestra formando parte de las Brigadas artísticas.

El Joven Teatro de Muñecos de Marianao y Teatro de Muñecos Okantomí realizó El cochero azul. Verde es mi campo fue el texto elegido por el Guiñol Plaza.

En esa etapa, El Caballito Enano tuvo versiones a cargo de los grupos Joven Teatro de Muñecos de Marianao y el Centro Experimental de Teatro de Santa Clara, y Tin Tin Pirulero lo presentó el Teatro Nacional de Guiñol. De Quico Quirico se ejecutaron dos variantes, una por el propio Teatro de Muñecos de la Habana y otra por el Guiñol Camagüey, que, además, mantuvo Mandamás, también puesta por el Teatro Nacional de Guiñol en los años 80.

Después, Teatro Papalote hizo el espectáculo En Villa Don Sol con los textos Espantajo y los pájaros, y Doñita Abeja y Doñita Bella. Mientras, El Adivino Cachucho fue puesto por los Zahoríes de las Tunas. Más adelante, en los 90, Teatro Anaquillé y Pálpito realizaron El cochero azul y el Guiñol Guantánamo montó El grillo caminante.

Ponolani, que ya había sido hecha por el Guiñol Santiago, fue preferida en fecha reciente por el Teatro de Muñecos Okantomí.

Sin embargo, quizás la obra que más pasee por el paisaje teatral cubano sea El Caballito Enano. En este variado abanico de propuestas, posiblemente esta sea de las obras más recurrentes. La hemos visto en el Guiñol Santa Clara, en el Guiñol Guantánamo, en Titirivida de Pinar del Rio, en el Guiñol Camagüey, en Los Cuenteros de San Antonio de los Baños, y en Teatro Andante de Granma.

Tampoco El Caballito Enano falta en el universo audiovisual. Como tampoco faltan los poemarios y relatos de Dora Alonso en el repertorio de los narradores orales del país.

En cuanto a los poemarios en guiones de espectáculos variados ¿qué podemos decir de Teatro de las Estaciones de Matanzas y sus modélicas puestas en escena Una niña con alas y Flores de Carolina y Ajonjolí? Aquí la obra de Dora es tomada como un precioso juguete que vuela, abraza, y se convierte en teatro de altos quilates.

En otra dirección y de otras maneras, en varias ocasiones, y a partir de la mayoría de los textos, se ha producido adaptaciones para TV y Radio. Toda la poesía ha sido sostén de gran parte de los guiones de Revistas que han desarrollado Emisoras nacionales y provinciales. Tampoco quiero olvidar la Canción del Cuento viejo del conejo y El conejo Tararí, que se han quedado en la tradición musical infantil y en el Dibujo Animado, denotan vínculos emotivos que aún enlazan familias enteras y padres e hijos.

Entre las novelas, el propio "Cochero azul" fue protagonista del Espacio Corresponsal Rapilisto de Radio Progreso y de la Serie titiritera Entre el Naranjal y el cielo del canal Cubavisión en 2021. Las Aventuras de Guille adquirió su adaptación audiovisual seriada en 1973, 1985 y 1986. En este último año que menciono se originó la versión televisiva Furia Blanca inspirada en el relato radial El potro Cerrero.

A propósito, El valle de la Pájara Pinta fue escogido para Serie Episódica de Narración Oral realizada para Amanecer Feliz (Nueva época) en la Revista Buenos Días.

¿Pero, por qué Dora Alonso regresa una y otra, y otra vez con sus historias?

Por supuesto, no es algo fortuito. Las razones de su adaptabilidad a medios tan diversos tienen que ver con el amplio registro expresivo que ella es capaz de abarcar. Ofrece historias bordadas que son garantía de calidad poética, su estilo es único e irrepetible, provoca e influye artesanía popular tradicional.

Todas las características claves que explican su éxito se relacionan con su capacidad de fabulación, los valores didácticos que ofrece, el profundo respeto que siente por las infancias, el lenguaje cercano que utiliza, el tono lúdico y la Oralidad viva.

En ese lenguaje poético están nuestras raíces folclóricas, hábitos, costumbres, la magia habitual que nace de lo cercano, no de reinos y fantasías de países distantes. Logra con la escritura lo esencial: hablar con los niños, no a los niños, sí desde los niños. Elabora metáforas desde la autoreferencia y traslada su centro al infante. Les aborda sentimientos universales infantiles como el miedo, la alegría, la soledad, la amistad..., con delicadeza y cuidado, y deja atrás el adultocentrismo, por eso logra adelantarse a su época y puede proliferar como cualquier adaptación, en cualquier contexto y época.

Crea situaciones cómicas en historias alegres, un humor que es tierno como si naciera de niños y niñas traviesas, de esta manera el resultado didáctico, de justicia, solidaridad, y la moraleja que detestamos en otros, se acomoda y fomenta empatía. Utiliza un lenguaje coloquial muy similar al habla cotidiana, con dicharachos, refranes, con ritmo poético. Poesía, narrativa o guion, tienen una musicalidad que atrae a los oídos infantiles, facilita la memorización y el juego. Incluye preguntas, adivinanzas, trabalenguas y llamados a los niños, esto crea una sensación de familiaridad, como si el amor de una madre, de un padre, de una abuela, de un abuelo, de un tío, estuvieran contando un cuento o enseñando más de la vida.

Otra cosa que llama la atención es el sentido ecologista. Los relatos se desarrollan en ambientes cubanos, paisajes vívidos naturales que defiende y conoce muy bien. Destaca la Conexión con la naturaleza y lo rural, y mueve resortes desde el cariño. Hace magia mucha magia despertando asombro por el clima, la flora y la fauna autóctona, o placer por suculentos frutos tropicales. Es el amor a la naturaleza es presente como práctica.

No solo disfrutamos la aventura de lo simple, constatamos subtextos profundos repletos de valores que el niño encuentra según su grupo etario. Sí, cada nivel de expectación obtiene lo suyo, por eso, generaciones de infancias no solo han leído y leen sus historias, sino que las han vivido y de adultos las recuerdan con cariño como parte de su identidad infantil.

Otra cosa que provoca su narrativa y teatro, es que otra ventana cultural al universo foráneo. Escribió pensando en nuestros retablos, magos, payasos, circos y muñecos, elementos que sabía garantizarían interacción lúdica o juego directo. En el teatro vincula la poesía a la acción dramática, a través del ritmo, los tipos de personajes y temáticas. Crea obras ideales para el teatro de títeres, estructuradas a partir de un mismo modelo dramatúrgico.

Todo es muy sencillo, convencional, con tema, conflicto y resolución. Piezas que se caracterizan por la brevedad, diálogo dinámico, caricatura y farsa titiritera. Ostenta graciosas peripecias a partir de situaciones fácilmente representables y creíbles con muñecos. Las enunciaciones sugieren cambios de retablo, transformaciones, formas intercambiables, sorpresas, movimientos rápidos..., por eso estimulan la teatralidad del títere.

En los montajes derivados de sus composiciones hemos visto universos oníricos, montes, ríos, carretones voladores, retablos que se desmiembran, escenografías fantásticas y objetos flexibles, porque con Dora nada debe ser rígido en escena, tal como se manifiesta el paisaje cubano. Hemos apreciado magia potenciada con la manipulación de títeres de guantes como los títeres populares de la saga polichinela, también, títeres de varillas, sombras, marottes, máscaras expresivas y Teatro Clown.

Aparte especial merece Pelusín del Monte, el personaje que inició la producción teatral de Dora Alonso para niños. Pelusín es una creación icónica que responde plenamente a la Tradición Titiritera cubana. Encarna la ternura, la picardía, la curiosidad, la bondad y la vulnerabilidad infantil. El niño que explora el mundo con asombro, audaz y valiente. El héroe sin poderes superespeciales que no vence con fuerza si no con astucia y bondad. Tiene personalidad juguetona (queja, bromea). Pregunta, se asusta y se emociona. A veces llora o siente miedo y esto permite a los niños identificarse mucho más. Son recetas, tips que se deben volver aprender.

También Pelusín se adapta en formatos bien diferentes, que van desde el teatro de figuras a medios audiovisuales. Sus primeras salidas ocurrieron en los años 50 y 60 gracias al Guiñol Nacional de Cuba, que hizo su estreno mundial con Pelusín y los pájaros y después con Pelusín Frutero.

Entre 1961 y 1963 estuvo en Televisión por Las aventuras de Pelusín del Monte. El Teatro Nacional de Guiñol lo presentó en El sueño de Pelusín de 1963 y en El Teatro de Pelusín de 1986. El Juglar Pedro Valdés Piña lo tuvo en sus Juegos Titiritescos de Cuba en los 70 y muchas veces acompañó a Teresita Fernández en la Peña de los juglares del Parque Lenin.

En la Década del 80 se realiza la Serie televisiva Mi Amiga Dora en locaciones naturales de Campo Florido con Pelusín y los pájaros, Pelusín frutero y Antón Pirulero con la dirección de Julio Cordero.

En los años 90 Pelusín frutero fue realizado por El Trujamán Sahimel Cordero y en los 2000 lo hizo Guiñol Paquelé en Sancti Spíritus. El Guiñol Santiago puso Pelusín y los pájaros y la Compañía Hilos Mágicos hizo su versión en marioneta con la canción Niñito cubano.

En 1999 Teatro de las Estaciones de Matanzas estrenó El sueño de Pelusín y en los años siguientes mantuvo en repertorio Pelusín y los pájaros. En otro sentido, Títeres Nueva Línea realizó Pelusín "enamorao", el Guiñol Guantánamo hizo Pelusín y la esperanza, y el Teatro Nacional de Guiñol SOS Pelusín, piezas de la dramaturga Esther Suárez inspiradas en la creación de Dora Alonso.

En el 2008 la Televisión cubana trasmitió en la Revista Buenos días la serie Despertar con Pelusín con guion de Freddy Artíles y dirección de Julio Cordero.

En el contexto derivado de la Covid 19 Pelusín volvió a llegar a la TV siendo el anfitrión del programa Corazón Feliz bajo la égida de Rochi Ameneiro. En la serie Lo Raro de de Ivette Ávila es el protagonista del animado Sinsonte.

Hasta aquí he hecho algunas referencias, no creo que todos los montajes escénicos mencionados hayan tenido el mismo resultado de calidad, ni el mismo nivel, pero eso es tema de otra investigación.

Es evidente que en estas notas faltan nombres. Solo he citado algunos ejemplos. Muchos artistas han defendido y defienden la obra de Dora Alonso, pero, todavía faltan muchísimas imágenes por descubrir. Propongo volver a leerla y pensar otra vez en las palabras de su editora Excilia Saldaña cuando dijo: "Con España, en el idioma, y la lengua, y África en el misterio y la leyenda, Dora lleva de sus culturas ancestrales la sabiduría en el contar en metáfora exacta".



Dora Alonso

and Her Fantastic Journeys Across the Stage

By: Yamina Gibert August
Director of Artistic Development at the National Council for the Performing Arts (CNAE)

"Children are a formidable reality to whom we owe respect, so everything dedicated to them must bear the living seal of something created especially." — Dora Alonso

When I met Dora Alonso and Carucha Camejo, they seemed like fairies straight out of a storybook. Years have passed, and I still remember their hands and voices. I remain grateful for having crossed paths with Rubén Darío Salazar so many times in life—thanks to him, I met them and understood the significance of Pelusín del Monte, our National Puppet.

In these words, I aim to capture the spirit of the Camejos and their theater, focusing solely on memories related to Dora Alonso. These are privileges granted by age, for much of what I recount here I witnessed and lived intensely.

Dora is undoubtedly one of Cuba's most beloved writers. Her literature resonates deeply with children through a unique blend of affection, imagination, and overflowing emotion. Her works are precious gems—once seen, impossible not to revisit.

Reviewing the chronology of Dora Alonso's literary works and the repertoire of children's theater across Cuba since the 1950s, her influence is evident in nearly every theatrical group and performance style. Theater, radio, television, oral storytelling, and animation all carry her poetic touch—by inspiration or by choice.

In the 1960s and 70s, Teatro El Galpón, Guiñol Camagüey, and Teatro Nacional de Guiñol staged Espantajo y los pájaros. Bombón y Cascabel was performed by Teatro Ismaelillo and Teatro de Muñecos de La Habana, which also premiered Saltarín, later taken to the Sierra Maestra by the Brigadas Artísticas. El cochero azul was produced by Joven Teatro de Muñecos de Marianao and Teatro de Muñecos Okantomí, while Verde es mi campo was chosen by Guiñol Plaza.

El Caballito Enano had versions by Joven Teatro de Muñecos de Marianao and the Centro Experimental de Teatro de Santa Clara. Tin Tin Pirulero was presented by Teatro Nacional de Guiñol. Quico Quirico had two adaptations—one by Teatro de Muñecos de La Habana and another by Guiñol Camagüey, which also staged Mandamás, later performed by Teatro Nacional de Guiñol in the 1980s.

Teatro Papalote later created En Villa Don Sol using texts like Espantajo y los pájaros, Doñita Abeja, and Doñita Bella. El Adivino Cachucho was staged by Zahoríes de Las Tunas. In the 1990s, Teatro Anaquillé and Pálpito performed El cochero azul, and Guiñol Guantánamo mounted El grillo caminante. Ponolani, previously done by Guiñol Santiago, was recently revived by Teatro de Muñecos Okantomí.

Perhaps the most widely performed work is El Caballito Enano, seen in Guiñol Santa Clara, Guiñol Guantánamo, Titirivida de Pinar del Río, Guiñol Camagüey, Los Cuenteros de San Antonio de los Baños, and Teatro Andante de Granma. It also appears in audiovisual formats and is cherished by oral storytellers nationwide.

Teatro de las Estaciones in Matanzas has staged exemplary productions like Una niña con alas, Flores de Carolina, and Ajonjolí, based on Dora's books Coral, Adivinanzas de la lluvia, El grillo caminante, Palomar, La Flauta de Chocolate, and Escrito en verano. Her work has also inspired adaptations for TV and radio, and her poetry has shaped scripts for national and provincial broadcasts. Songs like La canción del cuento viejo del conejo and El conejo Tararí remain part of Cuba's musical and animated traditions.

Among her novels, El cochero azul featured in Radio Progreso's Corresponsal Rapilisto and in Cubavisión's puppet series Entre el Naranjal y el cielo (2021). Las Aventuras de Guille was adapted for television in 1973, 1985, and 1986. That same year, Furia Blanca was inspired by her radio story El potro cerrero. El valle de la Pájara Pinta was chosen for an episodic oral storytelling series on Buenos Días.

Why does Dora Alonso return again and again with her stories?

It's no accident. Her adaptability across media stems from her expressive range and poetic quality. Her style is unique, rooted in traditional Cuban craft. She offers didactic values, deep respect for childhood, playful tone, and vibrant oral language. Her poetic language carries folklore, customs, and everyday magic—not distant kingdoms, but familiar landscapes. She speaks with children, not at them, and from their perspective. She explores universal childhood emotions—fear, joy, loneliness, friendship—with care and avoids adult-centric narratives.

Her humor is gentle, born from mischievous children. Her moral lessons foster empathy. Her colloquial language includes sayings, rhymes, and poetic rhythm. Her writing invites play and memorization, like a loving elder telling stories. Her ecological sensibility shines through vivid Cuban landscapes, flora, and fauna—awakening wonder and affection for nature.



Her stories offer layers of meaning for different age groups. Generations have not only read her tales—they've lived them. Her narratives open cultural windows to the world, featuring puppets, clowns, circuses, and magic. She links poetry to dramatic action, crafting ideal puppet plays with clear structure, dynamic dialogue, and playful farce.

Her scenes suggest transformations, surprises, and theatricality. Productions inspired by her work feature dreamlike worlds, flying carts, flexible sets, and expressive puppets—glove puppets, rod puppets, shadows, marottes, masks, and clown theater.

A special mention goes to Pelusín del Monte, Dora's iconic puppet character. Pelusín embodies tenderness, curiosity, and childhood vulnerability. He's a hero not by strength, but by cleverness and kindness. He laughs, cries, and asks questions—allowing children to identify with him. He's Cuba's National Puppet, as defined by Dr. Freddy Artiles.

Pelusín appears in Pelusín y los pájaros (1956), Pelusín frutero (1957), El sueño de Pelusín (1963), and El teatro de Pelusín (1986). He's been adapted for stage and screen since the 1950s, including Las aventuras de Pelusín del Monte on CMQ-TV, and later in Mi amiga Dora, Despertar con Pelusín, and Corazón Feliz during the COVID-19 era.

Pelusín has been performed by Teatro Nacional de Guiñol, Teatro de las Estaciones, Títeres Nueva Línea, Guiñol Guantánamo, and others. His legacy continues through new interpretations and formats.

Not all productions have achieved the same artistic quality—that's a topic for another study. Many names remain unmentioned. Countless artists have championed Dora Alonso's work, and many images are yet to be discovered.

Let us read her again, and reflect on the words of her editor Excilia Saldaña:

"With Spain in the language, and Africa in the mystery and legend, Dora carries from her ancestral cultures the wisdom to tell in exact metaphor."

Armando un retablo

Para Dora

Por: **Rubén Darío Salazar**
Director Artístico del Teatro de las Estaciones

El joven Armando Morales, actor y diseñador escénico del Guiñol Nacional de Cuba, debía tener unos 21 años cuando conoció a la afamada escritora y periodista Dora Alonso, que andaba ya por las 50 primaveras. Sus vidas, mediante el teatro de títeres, se unirían una y otra vez desde el estreno, en 1963, del espectáculo *Pelusín del Monte*, cuyo protagonista es una creación plástica del maestro titiritero Pepe Camejo y de la propia Dora Alonso, a petición del conjunto de noveles artistas para quienes concibió en 1956 un muñequito cubano que representa desde el retablo a la niñez campesina del país. En la puesta en escena, cuya dirección artística corrió a cargo del propio Camejo, su hermana Carucha y el talentoso Pepe Carril, Armando Morales animaba al cocuyo, uno de los personajes del elenco conformado por animales, astros y seres humanos. Ambos artistas trabajaron en el programa de televisión *Las aventuras de Pelusín del Monte*, de CMQ-Televisión. Morales como parte del elenco de titiriteros del programa provenientes del Guiñol y Dora al frente de los más de 100 guiones que fueron transmitidos entre 1961 y 1963.



La pieza teatral *Tin Tin Pirulero,* estrenada por el Teatro Nacional de Guiñol, en 1965, también tendría a la Alonso en la dramaturgia, los mismos directores artísticos y a Armando como uno de los payasos del espectáculo, además de responsabilizarse con el vestuario y el bello diseño escenográfico del montaje, inspirado en el movimiento del letrismo surgido en la década del 40. Si uno revisa a fondo el programa de mano encontrará a Armando tocando el cencerro en un ensamble criollo que también incluía guiro, claves, piano y tumbadora.

La amistad entre ambos creadores se fortaleció en esos años difíciles del inicio del triunfo de la Revolución, que incluyó el triste período de la llamada Parametración o Quinquenio Gris, resultado del Congreso Nacional de Educación celebrado en 1971. Es un asunto que lleva análisis aparte, en un trabajo de profundis. Armando es apartado del Teatro Nacional de Guiñol, mas el lazo de admiración y cariño con Dora no se rompería jamás. En 1980, ya de vuelta Morales al elenco del Teatro Nacional de Guiñol, se suma a la puesta en escena del texto de Dora *Bombón y Cacabel*, a cargo del director artístico Eddy Socorro. Armando encarnó el personaje del payaso Cascabel y nuevamente se responsabilizó con la escenografía y el vestuario, que muestra a ojos vista la empatía entre ambos en la creación teatral. Dora fue homenajeada con esta producción por sus 70 años. Armando ya era un artista maduro de 40 años, listo para asumir cualquier tarea dentro en los predios del teatro para niños y de títeres o de cualquier otro arte.

Eddy Socorro vuelve a llamar en 1983 a Dora como escritora y a Armando como protagonista y diseñador de vestuario, muñecos y escenografía del exitoso estreno de *Mandamás*, una fábula campesina en contra del machismo y a favor de los derechos de la mujer. No sería hasta 1986, con el estreno de *El teatro de Pelusín*, como parte de una tetralogía de textos donde el títere nacional es el personaje principal, esta vez bajo el liderazgo del maestro Roberto Fernández, que Dora y Armando volverían a compartir escenario en el Teatro Nacional de Guiñol.

En los años 90 Armando formó parte, junto a otros valiosos maestros titiriteros cubanos, del serial para la televisión *Mi amiga Dora,* dirigido por el experimentado Julio Cordero, que festejó los 80 años de la escritora matancera. En 1994 una nueva generación de titiriteros se acerca al legado teatral de Dora Alonso, entre ellos el joven Sahimell Cordero y su Teatro El Trujamán con la puesta en escena *Pelusín frutero*, asesorada por Armando Morales, que ya era un teatrero consagrado de 54 años.

En diciembre del año 2000, Armando, como director general del Teatro Nacional de Guiñol realiza la primera Trienal de Títeres, un tributo a los 90 años de nuestra y de todos Dora Alonso. La organización del evento incluyó una exposición, espectáculos con textos de su autoría y un encuentro teórico sobre su dramaturgia para niños y niñas. Armando sería uno de los invitados especiales al foro de opinión del *Coloquio Pelusín del Monte: 45 años de un títere,* auspiciado por la Uneac de Matanzas, el Teatro de Las Estaciones y el Consejo Provincial de Artes Escénicas los dias 21 y 22 de diciembre, en el 91 cumpleaños de la entrañable escritora, fallecida el 21 de marzo de 2001.

Es a Armando a quien llama el dramaturgo, crítico e investigador Freddy Artiles en 2003, para realizar las ilustraciones de la antología *Nuevas aventuras de Pelusín del Monte*, publicada por la editorial Gente Nueva, a partir de una selección y teatralización de los mejores guiones escritos por Dora en los años 60 para Pelusín en la televisión.

En 2010, justo en el centenario de su amiga Dora Alonso, Armando estrena en el Teatro Nacional de Guiñol, con un elenco jovencísimo, el espectáculo *Quico Kirico,* juguete teatral de la escritora matancera sobre las malas compañías y las falsas amistades.

En los libros teóricos sobre el teatro de títeres cubano y latinoamericano escritos por Morales, y fueron varios, siempre había un artículo o un ensayo con referencias a la literatura dramática de la Alonso. Su admiración y agradecimiento hacia ella, matriarca de origen campesino, siempre olorosa a violetas, fue eterno. Hasta sus últimos momentos Armando cuidó, promocionó y asumió un teatro para niños y de títeres que es patrimonio no solo de nuestra nación.

Hoy Dora es representada en todo el mundo y buena parte del ese conocimiento de su legado cultural que es un tesoro, tiene que ver con las contribuciones de Armando Morales, quien armó toda su vida un retablo de ternura para la amiga y colega. Siempre decía que al lado de su madre Dulce María Riverón estaba el cariño por Dora, como una mamá teatral, dispuesta perennemente a sorpresas y travesuras buenas.

Building a Puppet Stage for Dora

By: **Rubén Darío Salazar**
Artistic Director of Teatro de las Estaciones

The young Armando Morales, actor and stage designer for the Cuban National Puppet Theater (Guiñol Nacional de Cuba), must have been around 21 years old when he met the renowned writer and journalist Dora Alonso, who was already in her fifties. Their lives would intertwine time and again through puppet theater, beginning with the 1963 premiere of *Pelusín del Monte*. The protagonist of that show was a puppet co-created by master puppeteer Pepe Camejo and Dora Alonso herself, at the request of a group of young artists who, in 1956, had asked her to create a Cuban puppet character that would represent the country's rural childhood from the puppet stage.

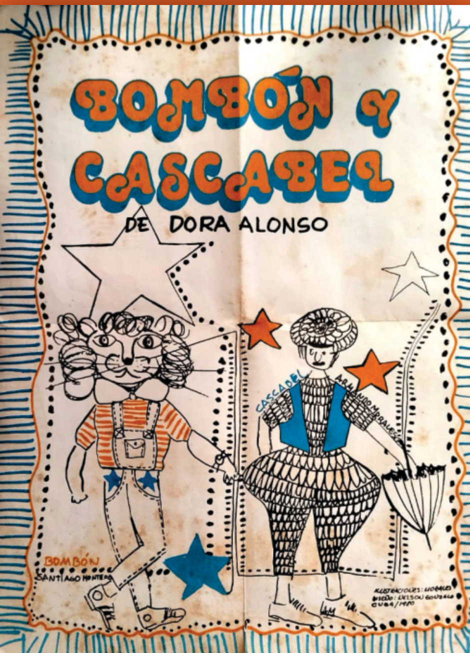
In that production—directed by Camejo, his sister Carucha, and the talented Pepe Carril—Armando Morales brought to life the character of the firefly, one of many in a cast of animals, celestial bodies, and humans. Both artists also worked on the television program *Las aventuras de Pelusín del Monte*, broadcast by CMQ-TV. Morales was part of the puppet ensemble from the Guiñol, while Dora wrote over 100 scripts aired between 1961 and 1963.

The play *Tin Tin Pirulero*, premiered by the National Puppet Theater in 1965, also featured Dora as playwright, the same artistic directors, and Armando as one of the clowns in the show. He was also responsible for the costumes and the beautiful set design, inspired by the Lettrism movement of the 1940s. A closer look at the program reveals Armando playing the cowbell in a Cuban ensemble that included güiro, claves, piano, and conga drum.

Their friendship deepened during those challenging early years of the Cuban Revolution, including the difficult period known as the "Grey Quinquennium," following the 1971 National Education Congress. Though Armando was removed from the National Puppet Theater during that time, his bond of admiration and affection with Dora remained unbroken.

In 1980, upon his return to the theater, Armando joined the production of Dora's *Bombón y Cascabel*, directed by Eddy Socorro. He played the clown Cascabel and again took charge of the set and costume design—evidence of the creative empathy between the two. The production honored Dora on her 70th birthday. By then, Armando was a seasoned 40-year-old artist, ready to take on any task in children's or puppet theater—or any other art form.

In 1983, Socorro once again brought Dora and Armando together for *Mandamás*, a rural fable against machismo and in favor of women's rights. Then in 1986, under the direction of maestro Roberto Fernández, they reunited for *El teatro de Pelusín*, part of a tetralogy featuring Cuba's national puppet.



In the 1990s, Armando participated in the television series *Mi amiga Dora*, directed by the experienced Julio Cordero, celebrating Dora's 80th birthday. In 1994, a new generation of puppeteers approached Dora's theatrical legacy—among them, the young Sahimell Cordero and his company Teatro El Trujamán, who staged *Pelusín frutero* under Armando's guidance. By then, Armando was a revered 54-year-old theater veteran.

In December 2000, as general director of the National Puppet Theater, Armando organized the first Puppet Triennial—a tribute to Dora Alonso's 90th birthday. The event included an exhibition, performances of her works, and a theoretical forum on her children's dramaturgy. Armando was a special guest at the colloquium *Pelusín del Monte: 45 Years of a Puppet*, hosted by UNEAC Matanzas, Teatro de Las Estaciones, and the Provincial Council of Performing Arts on December 21–22, celebrating Dora's 91st birthday. She passed away on March 21, 2001.

In 2003, playwright and scholar Freddy Artiles invited Armando to illustrate the anthology *Nuevas aventuras de Pelusín del Monte*, published by Gente Nueva. The book featured a selection and dramatization of Dora's best 1960s television scripts for Pelusín.

In 2010, on the centenary of Dora's birth, Armando premiered *Quico Kirico* at the National Puppet Theater with a very young cast. The play, a theatrical toy by Dora, explores the dangers of bad company and false friendships.

In his theoretical books on Cuban and Latin American puppet theater—of which there were several—Armando always included an article or essay referencing Dora Alonso's dramatic literature. His admiration and gratitude for her, a matriarch of rural origin who always smelled of violets, were eternal. Until his final days, Armando nurtured, promoted, and embodied a theater for children and puppets that is part of our national heritage.

Today, Dora is performed around the world, and much of the recognition of her cultural legacy—a true treasure—is due to Armando Morales's contributions. He spent his life building a puppet stage of tenderness for his friend and colleague. He often said that, alongside his mother Dulce María Riverón, Dora was like a theatrical mother to him—always ready with surprises and joyful mischief.

Maese Armando

Por: **Omar Valiño**
Director de la Biblioteca Nacional José Martí

A Armando Morales todo le interesó; en primer lugar, la vida misma; todas las artes, por supuesto.

En febrero de 2019, la primera entrega de esta columna dio cuenta de la muerte de Armando Morales, ocurrida aquel mismo mes. Antes y después ha estado presente en varios de mis textos, pero en su cumpleaños 85, que cumpliría este próximo domingo, no puedo dejar de recordarlo.

A esta altura, tampoco descubriré alguna cosa suya que no se sepa, y se me cruzan, además, apreciaciones sobre él de varios colegas que supieron testimoniar sus lazos con el gran titiritero cubano. Sirvan estas líneas, acaso, para refrendar que no lo olvidamos.

Una sola arista de su personalidad creativa lo dibuja completo. Hoy la observo con mayor claridad: la cultura y la actitud que un director de teatro debe darse a sí mismo; una ambición constante de saber y el ejercitarla con verdadera fruición. Como mismo se comportaba Armando frente a la comida: siempre goloso.



Foto: Reinier Dávalos Peña

A propósito, una anécdota sobre su estancia de dos años en Ghana lo retrataba. En aquel país, para elogiar al cocinero, había que devorar hasta la última porción y luego chuparse los dedos de forma explícita para poner fin a la ceremonia colectiva de disfrute. Él lo rememoraba riendo, al tiempo que repetía los gestos cual sibarita sin culpa.

De ese modo, todo le interesó. En primer lugar, la vida misma. Todas las artes, por supuesto. No solo porque el teatro las comprimía en un haz, sino porque fue habitual lector y melómano, además de pintar y esculpir, una herramienta clave en el diseño de sus muñecos, elaborados por sus manos y ya contentivos de la poética con que leía el texto (de Javier Villafañe a Roberto Espina, de Abelardo Estorino a Dora Alonso), y daba forma a la puesta en escena.

Basta citar Abdala, su solemne espectáculo sobre el prístino poema dramático del adolescente José Martí. Aquellos títeres de piso, iguales en tamaño al de los niños que los rodeaban como público, herederos en su estética de la escultura popular africana y la técnica del bunraku japonés, traían al presente la renovada promesa patriótica del príncipe nubio, temprano alter ego del apóstol.

En su última etapa, entre correrías dentro y fuera de Cuba, de las montañas de Guantánamo a los barrios de Colombia, fue despojándose en su expresión artística de cualquier elemento no esencial. Sus títeres de guante llegaron a ser dos simples bolsitas plásticas, a tono con sus permanentes experimentaciones vanguardistas. Prácticos y teóricos del teatro lo rodeábamos porque nos interesaba su aliento de maestro. Se había convertido en Maese Armando.

Learnings and congresses

By: **Omar Valiño**
Director of the José Martí National Library of Cuba

Armando Morales was interested in everything—first and foremost, life itself; and of course, all the arts.

He was defined by a constant hunger for knowledge and the joy he took in pursuing it. In February 2019, the first installment of this column marked the passing of Armando Morales, which occurred that same month. Before and after, he has appeared in several of my writings, but on what would be his 85th birthday this coming Sunday, I cannot help but remember him.

At this point, I won't be uncovering anything unknown about him, and I'm also reminded of reflections from colleagues who shared deep ties with the great Cuban puppeteer. Let these lines serve, perhaps, to reaffirm that we have not forgotten him.

A single facet of his creative personality paints the full picture. Today I see it more clearly: the culture and attitude that a theater director must cultivate within himself—a relentless ambition to learn, and the pleasure of exercising it. Just as Armando approached food: always with appetite.

On that note, an anecdote from his two-year stay in Ghana captures him well. In that country, to praise the cook, one had to devour every last bite and then explicitly lick one's fingers to conclude the communal ceremony of enjoyment. He recalled this laughing, reenacting the gestures like a guiltless gourmet.

In this way, everything interested him. Life itself, above all. All the arts, naturally. Not only because theater compressed them into a single beam of light, but because he was a habitual reader and music lover, as well as a painter and sculptor—skills that were key to designing his puppets. Crafted by his own hands, they already contained the poetic essence with which he read the text (from Javier Villafañe to Roberto Espina, from Abelardo Estorino to Dora Alonso), and shaped the staging.

Just mention Abdala, his solemn production based on the pristine dramatic poem by the young José Martí. Those floor puppets, equal in size to the children who surrounded them as audience, inherited their aesthetic from African folk sculpture and Japanese bunraku technique. They brought to the present the renewed patriotic promise of the Nubian prince, an early alter ego of the Apostle.

In his final stage, between journeys within and beyond Cuba—from the mountains of Guantánamo to the neighborhoods of Colombia—he stripped his artistic expression of anything nonessential. His glove puppets became two simple plastic pouches, in line with his ongoing avant-garde experimentation. Theater practitioners and theorists gathered around him, drawn by his masterful spirit. He had become Maese Armando.

Armando Morales:
un hombre de la cultura cubana

Por: **Marilyn Garbey Oquendo**
Teatróloga y Directora del Centro de Documentación de las Artes Escénicas "María Lastayo"

Confieso que la petición de Kenia Rodríguez para recordar a Armando Morales en un día como hoy devino en oportunidad para mirar en extenso la vasta trayectoria vital de un hombre que fue mi amigo, a quien admiré, con el que discrepé, con el que me reí. Recordarlo me hizo revivir con gratitud los momentos que compartimos.

Armando Morales nació en La Habana 14 de septiembre de 1940 y falleció en esta ciudad el 1 de febrero de 2019. El Premio Nacional de Teatro que recibió en 2018, tardíamente en mi opinión, fue el reconocimiento a su talento y a su trabajo infatigable a favor del teatro, de los títeres, de la cultura nacional, de Cuba. Su amigo y colega Carlos Pérez Peña elogió al agasajado:

…tú has sabido conciliar la acción con la contemplación, el hecho con la palabra, la creación de tu propia vida con la creación artística.

Ya sabemos que la memoria teatral es más frágil que el cristal, por eso creo que el paso de Armando por el reino de este mundo titiritero merece una más extensa investigación. Será preciso subrayar sus aportes como actor, director, diseñador, pedagogo, pensador, gestor, escritor. También habrá que develar las luces y las sombras de su enorme humanidad. Reconocer que fue un hombre culto, muy laborioso, dado a los placeres, intelectualmente inquieto, apasionado en sus juicios.

Buscando los trazos del titiritero me adentré en las páginas de la revista Tablas, donde tantas veces Armando publicó sus reflexiones, y a partir de ahí realicé un viaje fascinante por una zona de la historia del teatro cubano.

Armando estudió en la Academia de Artes Dramáticas, dos intelectuales como Modesto Centeno y Mario Rodríguez Alemán fueron sus maestros; Xiomara Palacios y Carlos Pérez Peña fueron sus condiscípulos, luego serían sus colegas en el Teatro Nacional de Guiñol.

Yo entro al Guiñol por las artes plásticas: era diseñador, pintor, había estudiado escultura, pero el hacer un títere, modelarlo y verlo en escena para mí fue fascinante. Paralelamente a este trabajo estudiábamos arte dramático. Cuando un día los Camejo me preguntaron: ¿No te interesa trabajar con títeres, diseñar...? Para mí fue la vida, dejé un puesto bastante bien remunerado en aquel momento, en el Ministerio de la Construcción, y empecé a trabajar en el Guiñol.(2)

Así se convirtió en parte del grupo creador de un repertorio convertido en leyenda por quienes tuvieron la suerte de aplaudirlo. Años después Armando valoraba la obra de los Camejo, la capacidad creadora de esos talentosos artistas, cuyo desarrollo se vio tronchado por la intolerancia y la ignorancia.

Si algo excepcional puede definir el trabajo del TNG de los años 60 fue el irrenunciable laboratorio en que se convirtió su trabajo, retablos y títeres incluidos. La investigación, el estudio, la experimentación con los elementos y las técnicas tradicionales avaladas por milenios de práctica titiritera, eran cuestionadas dialécticamente buscando, y en ocasiones encontrando, soluciones que enriquecieron el infinito horizonte del discurso teatral del títere y su estética.(3)

Y esa meritoria herencia la llevó consigo durante toda la existencia porque en él fructificó el legado de sus maestros, que luego compartió con los más jóvenes:

…..este fue un grupo que se distinguió siempre por la presencia de la figura animada como protagónico, sin excluir el diálogo entre actores y títeres, que es verdaderamente donde cada quien juega su rol. Eso los Camejo siempre lo mantuvieron porque nunca negaron la presencia del actor, al contrario. Si vemos Don Juan Tenorio, uno de los sucesos más importantes del repertorio del Guiñol, los actores no necesitamos retablos para ocultarnos: ellos creían en el títere y por eso no necesitaban ocultar al animador, y ese diálogo fue una de las cosas que la tradición europea nos criticó para después hacerlo ella misma. (4)

En el período gris de la cultura cubana, Armando se fue al barrio Juanelo a colaborar con una de nuestras grandes artistas visuales, Antonia Eiriz. De la mano de la pintora fue su acercamiento a la cultura popular, y esa inmersión en una comunidad alejada de los centros de arte, marcó sus caminos teatrales. Ahí quiero encontrar los cimientos de su pasión por la Cruzada Teatral Gtmo-Baracoa, por poner un ejemplo.

En los 90 del siglo XX, Armando fue uno de los más entusiastas impulsores del boom del teatro de títeres en Cuba. El montaje de Papito, en 1992, con el entonces Proyecto Teatral de la Villa de Guanabacoa, recibió el elogio del dramaturgo Ignacio Gutiérrez:

En esta oportunidad Morales también realizó los diseños y es incuestionable que esa facultad que él posee (director-escenógrafo) fue condición indispensable para obtener los magníficos resultados alcanzados, ya que si como director artístico supo encontrar en los desdoblamientos la fuerza que motivara a los actores la correcta incorporación de los personajes, como diseñador logró captar los textos y acotaciones, toda la riqueza que éstos le brindaban y, en sus diseños escenográficos, de vestuario y de títeres, reflejó de manera excepcional el exuberante mundo plástico de la campiña cubana. (5)

Uno de los rasgos distintivos de Armando fue su generosidad. De ahí su apoyo a grupos de teatro como El Galpón, La Toronjita dorada, Ismaelillo, Guiñol Gtmo, etc, a los que transmitió sus saberes, con los que colaboró en la formación de actores y donde dirigió obras. Hay que decir también que la pedagogía de Armando no era nada ortodoxa, pero dejó huellas fructíferas. Por ejemplo, fue uno de los que insistió en la realización de espectáculos unipersonales, donde los actores cargaban con el retablo a cuestas, a la búsqueda del público en cualquier paraje que se encontrara, en la Sierra Maestra cubana, o en la sala más tecnologizada.

Por otro lado, ejercía el criterio sobre la producción titiritera y, habitualmente, provocaba la polémica. Así sucedió en 1996, cuando Armando expuso sus opiniones acerca de lo sucedido en el Festival de Teatro de Camaguey. En la muestra se presentaron obras que se aplaudieron allí, y a las que dedica su atención: Iku y Eleguá, por el Guiñol de Camaguey; Juan Acosta con Los dos leñadores; Papobo, del Guiñol Santiago; El gato y la golondrina, por Mirón Cubano, entre otros. Armando presentó Abdala, junto a Sahimell Cordero.

Es un texto contradictorio por momentos, que revela la pasión del autor por el arte de los títeres, y sus propias obsesiones. Resalta al joven titiritero Rubén Darío Salazar, que llevó a la cita camagüeyana El gato con botas, montaje de los inicios de Teatro de Las Estaciones. Se refiere a El panadero y el diablo, espectáculo unipersonal, y no menciona a su intérprete, el actor Luis Enrique Chacón. Subraya la presencia del títere en montajes como Federico, de Teatro D Dos dirigido por Julio César Ramírez; y en Los equívocos morales, texto de Reinaldo Montero con puesta en escena de Javier Fernández para Teatro Escambray. Afirma que esos directores …enriquecieron el discurso escénico con la presencia del títere en contrapunto expresivo con los actores en algunas escenas.(6)

Y luego de lanzar al ruedo varias interrogantes, concluye:

"El estado actual del teatro de títeres es de ebullición y trabajo, pero los resultados artísticos no siempre se corresponden con el esfuerzo desplegado". (7)

Como titiritero, Armando es una figura a la cual no se puede encasillar. Llevó a escena autores cubanos como José Martí, Dora Alonso, Nicolás Guillén, Onelio Jorge Cardoso. Fue un puente entre los titiriteros latinoamericanos y nosotros pues era amigo de los hermanos Di Mauro, de Roberto Espina, entre otros. Y también nos trajo los clásicos como Punch and Judy.

Verlo interpretar El panadero y el diablo, de Javier Villafañe, era una fiesta. La comunicación que establecía con el público adulto en La república del caballo muerto, de Roberto Espina, era una lección de sutileza en el decir y de maestría en la manipulación de los muñecos. Debo admitir que no logró convencerme con Floripondito, de su admirado Nicolás Guillén. Vi muchas veces Abdala, el poema a la patria del joven José Martí, que representó junto a Sahímell Cordero, y es una de las grandes emociones que atesoro como espectadora.

Hoy, cuando el mundo exige el reciclaje de todo lo que pueda recuperarse, vuelven las imágenes de los títeres que Armando diseñaba, y que construía con lo que otros desechaban. En ese sentido también fue visionario incomprendido.

Armando Morales:
a man of cuban culture

By: **Marilyn Garbey Oquendo**
Theater Scholar and Director of the María Lastayo Center for Performing Arts Documentation



I confess that when Kenia Rodríguez asked me to remember Armando Morales on a day like today, it became an opportunity to reflect deeply on the vast life journey of a man who was my friend, whom I admired, disagreed with, and laughed with. Remembering him brings back moments we shared with gratitude.

Armando Morales was born in Havana on September 14, 1940, and passed away in the same city on February 1, 2019. The National Theater Award he received in 2018—late, in my opinion—was a recognition of his talent and tireless work for theater, puppetry, national culture, and Cuba. His friend and colleague Carlos Pérez Peña praised him:
"…you have known how to reconcile action with contemplation, deed with word, the creation of your own life with artistic creation."

We know theatrical memory is fragile, which is why Armando's journey through the puppet world deserves thorough investigation. His contributions as actor, director, designer, teacher, thinker, manager, and writer must be highlighted. We must also acknowledge the light and shadow of his immense humanity—a cultured, hardworking man, passionate in his judgments, intellectually restless, and devoted to pleasure.

Exploring his legacy, I delved into the pages of *Tablas* magazine, where Armando published many reflections, and from there embarked on a fascinating journey through a segment of Cuban theater history.

Armando studied at the Academy of Dramatic Arts, where intellectuals like Modesto Centeno and Mario Rodríguez Alemán were his teachers. Xiomara Palacios and Carlos Pérez Peña were his classmates and later colleagues at the National Puppet Theater.
"I entered the Guiñol through the visual arts: I was a designer, painter, had studied sculpture. But making a puppet, shaping it, and seeing it on stage was fascinating. At the same time, we studied dramatic art. When the Camejos asked me: 'Would you like to work with puppets, design them?'—for me, that was life. I left a well-paid job at the Ministry of Construction and started working at the Guiñol."

He became part of a group that created a legendary repertoire. Years later, Armando would praise the Camejos' creative power, which was tragically cut short by intolerance and ignorance.
"What defined the work of the National Puppet Theater in the 1960s was its unwavering commitment to experimentation. Retables and puppets included. Traditional techniques, honed over millennia, were questioned dialectically, seeking—and sometimes finding—solutions that enriched the infinite horizon of puppet theater aesthetics."

This legacy stayed with him throughout his life. He carried it forward and shared it with younger generations:
"This was a group that always emphasized the puppet as protagonist, without excluding the dialogue between actors and puppets. That's where each plays their role. The Camejos never denied the actor's presence—on the contrary. In *Don Juan Tenorio*, one of the Guiñol's most important productions, actors didn't need retables to hide behind. They believed in the puppet, and that dialogue was something European traditions criticized—only to later adopt it themselves."

During Cuba's "gray period," Armando worked in the Juanelo neighborhood with renowned visual artist Antonia Eiriz. That immersion in popular culture shaped his theatrical path and fueled his passion for projects like the Guantánamo-Baracoa Theater Crusade.

In the 1990s, Armando was a driving force behind Cuba's puppet theater boom. His 1992 production of *Papito* with the Guanabacoa Theater Project earned praise from playwright Ignacio Gutiérrez:
"Morales also designed the show, and his dual role as director-designer was key to its success. As director, he guided actors to embody their characters; as designer, he captured the richness of the text in the set, costumes, and puppets—evoking the lush visual world of the Cuban countryside."

Armando's generosity was legendary. He supported groups like El Galpón, La Toronjita Dorada, Ismaelillo, and Guiñol Guantánamo—sharing his knowledge, training actors, and directing plays. His teaching style was unorthodox but fruitful. He championed solo performances, where actors carried their retables on their backs, seeking audiences in remote mountains or high-tech theaters.

He was also a critic, often sparking debate. In 1996, he shared his views on the Camagüey Theater Festival, praising works like *Iku y Eleguá* (Guiñol Camagüey), *Los dos leñadores* (Juan Acosta), *Papobo* (Guiñol Santiago), and *El gato y la golondrina* (Mirón Cubano). He presented *Abdala* with Sahimell Cordero and highlighted Rubén Darío Salazar's *El gato con botas*, an early Teatro de Las Estaciones production. He noted the expressive use of puppets in *Federico* (Teatro D Dos) and *Los equívocos morales* (Teatro Escambray).
"The current state of puppet theater is one of effervescence and hard work, but artistic results don't always match the effort."

Armando defied categorization. He staged works by José Martí, Dora Alonso, Nicolás Guillén, and Onelio Jorge Cardoso. He connected Cuban puppetry to Latin America, befriending artists like the Di Mauro brothers and Roberto Espina. He also brought classics like *Punch and Judy* to Cuban audiences.

Watching him perform *El panadero y el diablo* (Javier Villafañe) was a delight. His adult audience work in *La república del caballo muerto* (Roberto Espina) was a masterclass in subtlety and manipulation. Though *Floripondito* (Nicolás Guillén) didn't convince me, *Abdala* remains one of my most cherished theatrical memories.

Armando was a visionary. He built puppets from discarded materials, long before recycling became fashionable. He often reflected on the Camejos' work with Afro-Cuban mythology, writing one of the most insightful articles in *Tablas* on pieces like *Chicherekú*, *La loma de Mambiala*, *Shangó de Ima*, and *Ibeyi Añá*:
"Afro-Cuban themes staged by the National Puppet Theater between 1965–1969 opened doors to a marginalized cultural zone that rightfully belongs to us."

He challenged racial and aesthetic prejudices, advocating for popular culture and new creative paths:
"The distance that separates—or connects us to—Vidushaka, Karagoz, and even grotesque Punch, reveals the need to rethink the concept of beauty in puppet theater. The Eurocentric canon, extended to puppet design, limits creation and ignores powerful aesthetic legacies from other cultures. Is there cultural racism in puppet theater? A superficial notion of beauty?"

Armando authored essential books on puppet theater—must-reads for professionals and students alike. Unlike his mentors, he had time to document his creative processes.

In another *Tablas* article, he recounted his experiences in the Guantánamo-Baracoa Theater Crusade:
"Performing alongside local communities, confronting artistic creation with real people, rethinking urban-centered theater, embracing the majesty of mountains and cosmic light, and hearing respectful silence or hearty laughter—this expands our understanding of theater beyond the confines of expert audiences."

He urged crusaders to research the history, legends, economy, health, beliefs, and labor of the regions they visited, to better understand their audiences and craft meaningful performances.

I cherish the time I spent with him, René Fernández, and Maribel López in Guantánamo. They were like mischievous teenagers, even as they entered old age. Armando reminded us of René's impact in Latin America, where his plays were widely staged.

There's much more to say about Armando Morales, but I leave that to future researchers. I'll end with a phrase that perhaps explains his passion for puppetry:
"Puppet art opens, wildly and unrestrainedly, the field of possibility."

Armando Morales Riverón y el encanto de la libertad desde el pensamiento de lo propio

Por: **Blanca Felipe Rivero**
Crítica teatral, dramaturga e investigadora. Vicepresidenta del Centro Cubano de la UNIMA

Nace en La Habana de 1940 el "primo titiritero assoluto" como solía presentarse en complicidad y chanza de amigos, colegas y hasta entre los no gratos, en esa hibridación que lo caracterizó entre humano artista titiritero y títere, jugando siempre con esas identidades, con el dato escondido, la alusión; en territorios de la materia moldeada entre vida y muerte, entre verdad y mentira, entre realidad y artificio.

Es uno de los creadores más completos y coherentes de nuestro movimiento teatral dentro de la especialidad de la figura animada porque marcó su presencia como diseñador, actor, titiritero, director, teórico y maestro, en múltiples espacios de nuestra isla y fuera de ella, en un camino de evolución que tiene que ver con nuestra historia teatral, siempre al lado del títere. Allí, en el teatro amateur con aficionados, con niños de la comunidad, instructores de teatro o en el universo profesional, en cualquiera de las agrupaciones teatrales, la Universidad de las Artes, eventos teóricos, talleres de construcción y animación, o "armando" una compilación de autores, un libro de teoría teatral, incluso en el ejercicio de la crítica, con publicaciones en cualquiera de nuestras revistas culturales, editoriales o en otras del mundo titeril.

Tenía una manera intersubjetiva para lidiar con la materia, una inquieta relación de búsqueda donde primaba el pensamiento profundo de su original expresión con el encanto de la libertad desde el pensamiento de lo propio.

Es fácil identificar lo de Morales, una síntesis metafórica de la ritualidad encarnada en la artesanía. Sus diseños son diversos en sus registros porque no tuvo distinción en espacios de presentación, entre lo culto y lo llamado popular y porque trabajó también para diferentes directores y puestas en escenas a lo largo de su vida artística, material posible de una investigación que le debemos. Hablo de una combinación de pesquisa de la historia, no precisamente "lineal" sino provocadora y hasta utópica, con diseños limpios sin adornos extras, vistos desde la rebeldía de la forma porque el alma es libre.

Ayudó a despertar, nutrir y construir en el universo de la especialidad. Lo recuerdo en un Taller internacional de títeres de Matanzas, quizás a principios del milenio, liderando un taller de construcción de títeres de "guante o digital", una especie de conos donde se colocaban las manos; y puedo ver a los participantes empapelando cartones y él diciendo de memoria frases sobre los títeres de diferentes autores el mundo, mientras jugaba de palabras con el maestro René Fernández. Pude disfrutar un encuentro de la Brigada José Martí de Instructores y el Consejo Nacional de Casas de Cultura, sobre el año 2018 quizás, trabajando mi texto ¡A las tres de una vez!, hurgando imágenes desde la labor actoral en explotaciones de subtextos, miradas y energías presenciales que no olvidaré. Recuerdo también con nitidez sus clases en el Diplomado de teatro para niños y de títeres en 1999. No se trataba de los trucos técnicos para enseñar a dar vida a un títere, insistía en explicitar el pensamiento sobre el fenómeno titerero en el espacio de la clase desde su verbo y sapiencia, que nos dejaba en un limbo de reflexión. Sus explicaciones te llevaban a una introversión dentro de la basta existencia de las figuras como arte y entonces comprendías.

Los ejercicios eran improvisaciones de objetos, cabezas y casi todos a la vista del espectador, sin paraban, algunas veces con apenas soportes. Enlaces de trabajos corporales que proponía más bien comprender las leyes de la libertad del títere y no las reglas o normas para su ánima, como mismo ocurría con sus interpretaciones. La conclusión de la técnica nacía de la evocación y de la aureola de sus discursos, que todo el tiempo convocaban a volar con la imaginación, a la capacidad de enlazar y simultanear.

Hablo de un momento donde concurrían el descubrimiento de la historia del títere, sus técnicas y naturalezas en una gran cantidad de personas interesadas que cubrieron la membresía de las ediciones de este fundamental diplomado dirigido por Freddy Artiles con maestros esenciales en la Universidad de las Artes.

Pero es en su propia obra de unipersonales o en dueto, donde se evidencia con más fuerza su poética, un jolgorio de formas, una rareza o incluso hasta una cierta "deformidad" o precariedad a exprofeso, una síntesis que fricciona por contraposición o yuxtaposición para armonizar en una aguda estilización con referentes y maneras de mostrar y sentir la figura animada.

Sus títeres y sus registros de animación jugaban todo el tiempo con una representación simbólica que se salía de lo fácil, con objetos cargados de identidades que movilizaban, sacudían, desconcertaban y te colocaban al mismo tiempo. Artífice de la sugestión de los silencios, las pausas, las transiciones, las respiraciones. Fue un maestro del tono y el tempo de la acción con el títere en registros vocales, que la mayoría de las veces solo él podía mostrar, porque nacía de su particular intervención del conocimiento y racionalidad, de su amplia cultura, sus hilos formativos, el dominio de la naturaleza titeril y la experiencia acumulada.

Con Armando, no cabía si quiera, revisar las "famosas leyes de la animación" porque las rompía a propósito para llamar la atención entonces, en un texto, una música, un ambiente o una sensación. Entonces uno como espectador iba entendiendo y colaborando con ese hecho. Siempre se tenía la sensación de otra realidad, el asombro o el atrevimiento de un texto, unos diseños, una técnica, lo tosco y lo elegante, las anatomías develadas que gritaban como material poético con un peso esencial artístico y bello en sí.

Sus puestas tenían el sabor de lo procesual y a su vez ese signo de decisión de la autenticidad de su poética que hablaba por él, una muy particular visión mágica del títere. Esto lo hizo ser un creador completo, donde todas sus cualidades vibraban al mismo tiempo. Su inclusión en lo que fuera, siempre marcó diferencia, un atractivo que invitaba a los otros a buscar, un ardid propio de Armando que disfrutábamos para dejarnos llevar.

Lo extrañamos, como a otros esenciales de nuestra historia. Conmigo, y sé que como a otros de mi tiempo, quedaron su regusto por el pan y el helado, su colección de cactus y los animales de su patio, la documentación que con celo guardaba, sus libros, sus conversaciones, su compañía grande e intensa, su capacidad de estar en cualquier parte, la cualidad de su presencia, sus singulares diseños y sus interpretaciones, así como sus colaboraciones con otros colegas, un registro tan heterogéneo donde caben lo universal y lo cubano, en la inestimable originalidad y grandeza de hacer algo propio.

Armando Morales Riverón and the charm of freedom through the thought of the self

By: **Blanca Felipe Rivero**
Theater critic, playwright, and researcher. Vice President of the Cuban Center of UNIMA

Born in Havana in 1940, the "primo titiritero assoluto," as he jokingly introduced himself among friends, colleagues, and even the less friendly, emerged in that hybrid space that defined him—half human, half puppet artist—always playing with identities, with hidden clues and allusions; in territories where matter is shaped between life and death, truth and lies, reality and artifice.



He was one of the most complete and consistent creators in our theatrical movement within the specialty of animated figures, leaving his mark as designer, actor, puppeteer, director, theorist, and teacher, across multiple spaces on our island and beyond, in a path of evolution tied to our theatrical history, always alongside the puppet. Whether in amateur theater with enthusiasts, with children from the community, theater instructors, or in the professional realm—in any theater group, at the University of the Arts, in theoretical events, construction and animation workshops, or "assembling" a compilation of authors, a book on theater theory, even in the practice of criticism, with publications in our cultural magazines, publishing houses, or others in the puppet world.

He had an intersubjective way of engaging with matter, a restless search where deep thought prevailed in his original expression, with the charm of freedom rooted in personal reflection.

Morales is easily identified by a metaphorical synthesis of ritual embodied in craftsmanship. His designs are diverse in style because he made no distinction between performance spaces, between the refined and the so-called popular, and because he worked with different directors and productions throughout his artistic life—a body of work that deserves further research. I speak of a blend of historical inquiry, not precisely "linear" but provocative and even utopian, with clean designs free of extra ornamentation, seen through the rebellion of form, because the soul is free.

He helped awaken, nurture, and build within the world of puppetry. I remember him at an international puppet workshop in Matanzas, perhaps early in the millennium, leading a glove or finger puppet construction session—cone-like forms for the hands; I can still see participants papering cardboard as he recited puppet quotes from global authors, playing word games with maestro René Fernández. I enjoyed a gathering of the José Martí Brigade of Instructors and the National Council of Culture Houses, around 2018 perhaps, working on my text ¡A las tres de una vez!, exploring images through acting work, subtext, gazes, and energies I'll never forget. I also vividly recall his classes in the 1999 Diploma in Children's and Puppet Theater. It wasn't about technical tricks to bring a puppet to life—he insisted on articulating thought about the puppet phenomenon in the classroom, through his words and wisdom, leaving us in a limbo of reflection. His explanations led to introspection within the vast existence of figures as art—and then you understood.

Exercises were object improvisations, heads, mostly in full view of the audience, sometimes barely supported. Bodywork links that aimed to grasp the laws of puppet freedom, not rules or norms for its soul—just as in his performances. Technique emerged from evocation and the aura of his discourse, always inviting us to fly with imagination, to connect and synchronize.

I speak of a moment where the discovery of puppet history, its techniques and nature, converged among many interested people who filled the seats of this essential diploma program led by Freddy Artiles, with key teachers at the University of the Arts.

But it is in his solo or duet works where his poetics shine most strongly—a revelry of forms, a strangeness or even a deliberate "deformity" or precariousness, a synthesis that rubs through contrast or juxtaposition to harmonize in sharp stylization, with references and ways of showing and feeling the animated figure.

His puppets and animation styles constantly played with symbolic representation that avoided the easy route, with objects charged with identities that moved, shook, unsettled, and placed you all at once. A master of suggestion through silence, pauses, transitions, breaths. He was a master of tone and tempo in puppet action and vocal registers, which only he could often deliver, born from his unique intervention of knowledge and reason, his broad culture, formative threads, mastery of puppet nature, and accumulated experience.

With Armando, there was no point in reviewing the "famous laws of animation"—he broke them on purpose to draw attention to a text, a piece of music, an atmosphere, or a sensation. As spectators, we began to understand and collaborate with that act. There was always a sense of another reality, the wonder or daring of a text, designs, technique, the rough and the elegant, unveiled anatomies that screamed as poetic material with essential artistic and beautiful weight.

His productions had the flavor of process and the mark of authenticity in his poetics that spoke for him—a very particular magical vision of the puppet. This made him a complete creator, where all his qualities vibrated simultaneously. His inclusion in anything always made a difference, an attraction that invited others to search—a trick of Armando's we enjoyed letting ourselves be carried by.

We miss him, as we do other essentials of our history. With me, and I know with others of my time, remain his taste for bread and ice cream, his cactus collection and backyard animals, the documentation he guarded so carefully, his books, his conversations, his grand and intense company, his ability to be anywhere, the quality of his presence, his unique designs and performances, and his collaborations with fellow artists—a heterogeneous record where the universal and the Cuban coexist, in the invaluable originality and greatness of creating something truly his own.

Los títeres diciéndonos adiós

Por: **Omar Valiño**
Director de la Biblioteca Nacional José Martí

Una imagen que vi a través de otros ojos, me quema el alma. Armando Morales está inclinado sobre su cama de hospital en medio de una sala vacía. Tamborilea con sus dedos sabe Dios cuál melodía clásica. Mis ojos, con los otros, se asoman a la puerta que no se puede traspasar y él, al darse cuenta, retira rápido la vista sin señal alguna de saludo. Está consciente, nos ha visto, pero no quiere encontrarnos en su estado. Le han amputado una pierna y sabe la otra extremidad igual de comprometida por una enfermedad angiológica. Le acecha la muerte y quizá lo prefiere. No podré preguntarle. No existirá esa última conversación.

No concibo el carapacho de Armando, su ancha caja corporal, el telón de fondo natural para su retablo en el aire, sin piernas que lo sostengan, sin aquellas piernas que corrían hace 23 años por La Tinta haciendo *Chímpete, chámpata*, de Villafañe, una verdadera creación propia en sus manos. Aquellas piernas que echaron a correr a todos los niños del pueblito detrás del titiritero.

He relatado varias veces ese momento, lo guardo en la caja negra de mi memoria como uno de esos preciados instantes del Teatro, donde un actor transforma la circunstancia a través de la poesía; hechos que no siempre han de buscarse dentro de los santificados grandes templos del arte.

Ocurrió durante nuestra primera Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa. Estaba yo allí con mi excompañera, la periodista Maité Hernández-Lorenzo. Los tres, deslumbrados ante la experiencia todavía en su etapa fundacional, la dimos a conocer ante Cuba y el mundo. Lo sentimos siempre como un deber del alma por la singularidad de ese recorrido maravilloso por los caminos más lejanos de la Patria.

Ahora mismo la Cruzada recorre las montañas de nuestro extremo oriente. Y salta la imagen de Armando allí ante el ritual del café mañanero. Su muerte impactará en el corazón mismo de los cruzados porque él se comprometió tanto con el evento que lo impulsó desparramando trabajo y conocimiento. La disfrutaba tanto que participó hasta en las más recientes yendo contra su salud y contra los consejos al respecto.

Armando Morales encarnó la figura del titiritero, ese juglar itinerante, muchas veces solitario, capaz de actuar, escoger su repertorio, autodirigirse, diseñar y confeccionar sus muñecos, construyendo todo del modo más sencillo y factible para lograr autonomía y libertad de movimiento.

Teorizó además sobre el arte del títere. Publicó infinidad de artículos, críticas, noticias allí donde encontraba vida artística en ebullición, al tiempo que advertía sobre la especificidad del teatro centrado en la animación de objetos y muñecos. Buena parte de dicha producción está reunida en varios títulos de libros que, en el futuro, vale la pena reunir en una nueva condición, pues tienen mucho que enseñarnos. Completó de ese modo su constante ejercicio de maestro sin aula, aupando a todos cuantos se iniciaban en la profesión.

Fueron sus avales para recibir el justo Premio Nacional de Teatro 2018, que enalteció su vida entregada a una profesión. Así, en la unidad de vida y oficio, lo atrapó la fotógrafa Sonia Almaguer. Retrato de cuerpo entero, overol como traje, el retablo alzado al frente, los títeres de guante coronando los brazos levantados, la mirada hacia el espectador. Foto de movimiento y cromatismo notables donde Armando parece Velázquez ante el magma de la creación.

Así recordaré a Armando Morales. Y corriendo entre los niños del lomerío guantanamero hasta perderse en el fondo de la explanada con los títeres diciéndonos adiós.



Foto: Sonia Almaguer

Los títeres diciéndonos adiós

By: **Omar Valiño**
Director of the José Martí National Library of Cuba

A vision I saw through someone else's eyes burns my soul. Armando Morales is hunched over his hospital bed in the middle of an empty room. He taps his fingers—God knows to what classical melody. My eyes, along with theirs, peek through the doorway we cannot cross. He notices us and quickly averts his gaze, offering no greeting. He's conscious, he's seen us, but he doesn't want to be seen in that state. One leg has been amputated, and he knows the other is equally compromised by vascular disease. Death looms, and perhaps he welcomes it. I won't be able to ask him. That final conversation will never happen.

I cannot imagine Armando's shell—his broad, box-like frame, the natural backdrop for his floating puppet stage—without the legs that once supported him. The same legs that, 23 years ago in La Tinta, ran through the streets performing *Chímpete, chámpata* by Villafañe, a true creation in his hands. Legs that sent all the children of that little town running after the puppeteer.

I've recounted that moment many times. I keep it in the black box of my memory as one of those precious instances in Theater, where an actor transforms circumstance through poetry—moments that aren't always found in the sanctified temples of art.

It happened during our first Guantánamo-Baracoa Theater Crusade. I was there with my former partner, journalist Maité Hernández-Lorenzo. The three of us, dazzled by the experience still in its founding phase, shared it with Cuba and the world. We always felt it was a duty of the soul, given the uniqueness of that marvelous journey through the most remote paths of the homeland.

Right now, the Crusade is winding through the mountains of our easternmost region. And the image of Armando resurfaces—there, partaking in the morning coffee ritual. His death will strike at the very heart of the crusaders, because he was so committed to the event, spreading work and knowledge wherever he went. He enjoyed it so much that he kept participating even in recent years, defying his health and all advice.

Armando Morales embodied the figure of the puppeteer—that itinerant minstrel, often solitary, capable of performing, choosing his repertoire, self-directing, designing and crafting his puppets. He built everything in the simplest, most practical way to achieve autonomy and freedom of movement.

He also theorized about the art of puppetry. He published countless articles, reviews, and reports wherever he found artistic life bubbling. He warned of the specificity of theater centered on the animation of objects and puppets. Much of that work is collected in several books that, in the future, deserve to be republished in a new format—they have much to teach us. In this way, he fulfilled his constant role as a classroom-less teacher, uplifting all who entered the profession.

These were the merits that earned him the well-deserved National Theater Award in 2018, honoring a life devoted to his craft. It was in that unity of life and vocation that photographer Sonia Almaguer captured him: a full-body portrait, overalls as costume, the puppet stage raised before him, glove puppets crowning his lifted arms, gaze fixed on the viewer. A photo of striking movement and color, where Armando appears like Velázquez before the magma of creation.

That's how I'll remember Armando Morales. Running among the children of the Guantánamo hills, until he disappears into the distance—his puppets waving us goodbye.

DIARIO Granma

Matiné

Número: 84

Editor Principal:
José Brito
Equipo Editor:
Kenia Rodríguez
Dayana Deulofeu
Nevalis Quintana

Diseño Gráfico:
Alejandro Escalona

La versión original en PDF del presente número está disponible en el grupo de WhatsApp de los miembros del Centro Cubano de la ASSITEJ. También contamos con una versión ligera para correos electrónicos si estás interesado, no dudes en contactarnos para suscripciones.
assitejcubaoficial@gmail.com
Queremos enfatizar que la difusión principal de este contenido se realizará a través de nuestras redes, donde compartiremos un enlace a Google Drive.

